تحليل الجمال لوليم هوجارث

بقلم
الدكتور احمد حمدي محمود

مقدمة

الفنانون لا يعترفون فى أكثر الأحيان بكل ما يقال عن فنهم ، فهم يعتبرون الموهبة الفنية الأصيلة شرطاً ضرورياً ينبغى أن يتوفر لكل متحدث عن الفن . ولهذا بدت نظريات الجمال المختلفة — سواء صدرت عن فلاسفة أو نقاد أو مؤرخين للفن — أشياء دخيلة على الفن ، أو مجرد أفكار بعيدة عن موضوع الفن ذاته . وكثيراً ما يحذر أصحاب الوعى من هؤلاء الفنانين إخوانهم من الوقوع فى شرك مثل هذه النظريات التى تجرهم إلى متاهات ميتافزيقية ، أو تسوقهم إلى البحث عن قضايا بعيدة كل البعد عن الفن بمعناه الحقيقى ، كرسالة الفنان فى المجتمع ، أو سيكلوجية التذوق الفنى أو دور العقل اللاواعى فى الإبداع . وأغلب هذه الموضوعات النفسية — فى إعتقادهم — تنزع إلى الانحراف لأنها تجعل الإبداع الفنى نوعاً من أعراض المرض النفسى .

فهم يزعمون أن كل هذه المسائل لا تفيد الفنان ، بل لعلها تضره وتسوقه إلى التكلف ونسيان دوره الأصلى ، الذى يدعوه إلى التركيز على إبداعه الفنى ، ونسيان كل مؤثرات خارجية . ومن ثم فاذا صادفنا أى إنحراف لأى فنان عن غايته الفنية ، علينا أن نرجع ذلك إلى كتابات الأدعياء ، وإلى أثارها البالغة الضرر ، التى تجعل بعض الفنانين يتوهمون أنهم مطالبون بتحقيق رسالة أكبر من طاقتهم . فقد ساقهم الفلاسفة أحياناً إلى محاولة الكشف عن سر الوجود !

ولكن المفكرين قد إستمروا فى وضع نظرياتهم برغم كل ما قيل عن عدم جدوى مثل هذه النظريات . وهم يقدرون إعتزاز الفنان بفنه وإبداعه ، ويرون هذا أمراً طبيعياً مثل إعتزاز العالم بعلمه ، أو كل صاحب خبرة بخبرته ، ولكن النظريات التى يضعها المفكرون تتناول مسائل ضرورية عن الفن ، ليس هناك ما يدعو إلى عناية الفنان بها . فالفنان لا يكتب أو يرسم أو يضع ألحاناً لنفسه ، بل يبدع هذه الأشياء للمجتمع الذى يعيش فيه . والفنان الذى لا يعبأ بصدى إبداعه الفنى مريض ، أو مكابر لا يصح الالتفات إلى مزاعمه . ولقد عاش دواماً الفنان إلى جانب فلاسفة الفن ونقاده، وتبادلا التأثير ، بحيث بات متعذراً الآن تحديد الفضل فى تقدم الفن ، أو إرجاعه إلى طرف دون الآخر . فاذا قال الفنانون أن مثل هذه النظريات ينبغى أن تكون

مقصورة عليهم وحدهم باعتبار الفنان المختص الأصلى بالفن والوحيد الذى يعنى به عناية عميقة ، ولن تستفيد الإستاطيقا إلا من تجاربه ومحاولاته الفنية ، كان رد المفكرين على ذلك أن مثل هذه النظريات لها قيمتها ولا جدال ، وإن وجب ظهور نظريات أخرى من غير المختصين ، ربما مثلت نظرة أخرى إلى الفن منزهة عن الغاية . ولعل الفنان يستفيد من براعة الآخرين الذين دفعهم حب الفن وحده والتعلق به — دون ممارسته ممارسة عملية — إلى التعمق فيه ودراسة صلاته المختلفة بالحياة والإنسان ، بعد إستقصاء واف لكافة وجهات النظر المنبعثة من داخل الفن، وخارجه . أما إستاطيقات الفنانين المعروفة لنا حتى اليوم ، فقد لا تزيد عن مجرد نتف من سير الفنانين الذاتية ، وبعض محاولات تقنية ، أو نشرات دعائية لتبرير ما قاموا به ، بل لقد لجأ بعض الفنانين أحياناً إلى إستعارة أقوال المفكرين ، وحاولوا تأكيدها بأمثلة من تجاربهم .

هذه خلاصة لوجهتى النظر . وفى مقالات سابقة نشرت فى تراث الإنسانية ، تكلمنا عن بعض ما قاله الفلاسفة فى مسائل الإستاطيقا . وفى هذا المقال عن الرسام الإنجليزى هوجارث ، أرجو أن أنجح فى عرض خلاصة وافية لأفكاره التى نشرها فى كتابه « تحليل الجمال » ، بعد أن أبدأ بنبذة عن حياته وأعماله .

حياته وأعماله

ولد وليم هوجارث فى لندن سنة ١٦٩٧ ، وكان أبوه وأمه من المهاجرين الذين نزحوا إلى لندن من وستمورلند . وينتميان إلى طائفة إشتهرت (ببرودة) الدم . ولقد عرف هوجارث طوال حياته بالميل إلى السخرية ، وبروحه المتمردة ، التى نستطيع أن نستشفها من جملة أمثلة مختلفة . فمثلا ، رغم أن والده كان من المشتغلين بالتعليم، إلا أنه قد نفر من كل دراسة منظمة، كما أنه لم يستطع مواصلة الدراسة فى أكاديمية سان مارتين للفنون بعد إلتحاقه بها سنة ١٧٢٠ ، وأدرك أن هذه الدراسة لن تفيده فائدة مشابهة للخبرة التى حصل عليها عند إشتغاله بالحفر على النحاس والفضة تحت إشراف إليس جامبل . ففى خلال العشر السنوات التى أمضاها فى الحفر على الدروع والأسلحة والأطباق الفضية ، أمكنه أن يخترع طريقة تساعده على نقل لوحات جهابذة أعلام الفن فى مهارة . ولكنه أحس دواماً أنه قادر على إنجاز شئ أعظم من مجرد النقل والإستنساخ ، أى شئ يساعده على تحقيق المجد الفنى ، الذى سعى لإدراكه ، ومن ثم آثر الإنصراف عن النقل ، وحاول إبتكار رموز تساعده على تذكر ملامح الأشياء المختلفة التى يصادفها حوله . وسرعان ما إخترع لغة مختزلة تمثل الأشياء الطبيعية المحيطة به ، ولم يدر أن مثل هذه اللغة قد عرفها من قبل الأعلام القدامى . إذ أشار إليها شيشرون فى كتابه De Oratore كما أشار إليها كونتيليان فى Institutes (حول تعليم الخطب) وكانت هذه الرموز تعلم فى القرون الوسطى . هذه الرموز قد ساعدت هوجارث على تذكر المعالم البارزة ، التى يستطيع الإنتفاع بها فى إبداعه الفنى . وربما بدت هذه الخطوة بلا أهمية كبيرة هذه الأيام ، ولكنها فى القرن الثامن عشر ، قد عنت أشياء كثيرة . إذ هى قد عنت الابتعاد عن المحاكاة ، والإعتماد على الوعى فى إنتقاء الموضوع الفنى .

وبدت كراهية هوجارث لكل صنوف المحاكاة فى إبتعاده عن تقليد القدامى ، الذين نظر إليهم نظرة تقديس . وكانت الصور المستوردة من خارج إنجلترا تباع بأثمان باهظة دون مراعاة لقيمتها الفنية، كما كانت الطبقة الأرستقراطية تتباهى بتصاويرها التى قام برسمها مشاهير الرسامين فى أوربا من أمثال كوريجيو وتينتوريتو وهولباين . وفى الحق كانت هذه الصور أقبح بكثير من صورهم الأصلية التى رسموها لمواطنيهم (والتى ما زالت موجـــودة فى متاحف أوربا) . وأول

صورة رسمها هوجارث (١٧٢٤) قد أبرزت حملته ضد أدعياء معرفة الفن وأنصار الكلاسيكية الجديدة وأتباع بالاديو (الفنان الإيطالى الذى حاول فرض نوع جديد من الكلاسيكية على الفن) . ففى هذا الوقت كانت (البالادية) نسبة إلى بالاديو ، تزحف على سائر أنحاء أوربا ، وتأثرت بها أنواع الفن كافة .

واسم هذه الصورة هو Masquerades, Opera, Burlington Gate . وفيها يسخر هوجارث من اللورد بيرلنجتون زعيم هواة الفن ومقتنييه فى إنجلترا . ويسخر كذلك من هايدجر السويسرى الجنسية ، الذى كان من ندماء الملك ومن المغنى الإيطالى كوزونى ومن وليم كنت راعى بيرلنجتون . وفى سنة ١٧٣٥ رسم صورة أخرى لبوابة برلنجتون . واشتهرت هذه اللوحة بسبب سخريتها من الشاعر بوب ، وإن كان هوجارث قد قصد بها أيضاً السخرية من دار برلنجتون ، معقل زعماء هواة الفن فى إنجلترا .

وإلى جانب هذه الحملة الكبيرة التى وجهها هوجارث ضد هواة الفن البريطانى ، وأنصار مذهب الكلاسيكية الجديدة هناك ، والتى يقال فى تاريخ الفن أنها قد مهدت للرومانتكية ، شن هوجارث حملة أخرى ضد الناشرين . وقد ترجع هذه الحملة إلى نفوره من جميع المشتغلين بالنشر ، إذ إعتبرهم مسئولين عن وفاة والده المبكرة (فقد مات أبوه عندما كان وليم هوجارث فى التاسعة من عمره) . وعانى والد وليم هوجارث الأمرين من هؤلاء الناشرين عند إشتغاله بوضع قاموس للغة اللاتينية ، كسب منه الناشر مكاسب طائلة ، لم ينل منها وليم ابنه إلا قدراً بخساً إلى أبعد حد .

وتذكر هوجارث هذه الحادثة عندما نشر (١٧٣٢) مجموعة لوحاته المسماة Harlot's Progress (أو سيرة غانية) ، التى ذاع صيتها على الفور ، وكانت سبباً فى شهرته ، وإن كان قد حصل منها على ربح تافه للغاية . فسرعان ما ظهرت ثمانى طبعات مزورة لها بيعت بأقل من ثمن الصور الأصلية . وحدث شئ مماثل قبل ذلك عندما نشر طبعات لصورة Masquerades and Operas ، فاضطر لهذا السبب إلى رفع الأمر للقضاء . ثم إنتقلت القضية بعد ذلك إلى البرلمان حيث تولى الدفاع عنها لفيف من أعضاء مجلس العموم ، ونجحت القضية ، وصدر قانون بحماية حقوق النشر فى مارس سنة ١٧٣٥ ، ما زال يعرف حتى الآن « بقانون هوجارث » . وبموجبه أصبح الرسام وحده صاحب الحق فى نشر طبعات لوحاته لمدة أربعة عشر عاماً . ونص القانون على إلزام المزيفين بدفع خمس شلنات عن كل طبعة غير مرخصة . وعاد هذا القانون بالنفع على هوجارث ، إذ أصبح أول فنان إنجليزى لا يخضع لأذواق الأثرياء ، ويتيسر له إختيار موضوعات لوحاته وفقاً لمشيئته . وضمن هوجارث تجاربه فى هذا الصدد كتيباً صغيراً بعنوان The Case of Designers, Engravers, and Etchers (قضية الرسامين والحفارين) ونشر هذا الكتاب بغير ذكر لاسم المؤلف ، أو لتاريخ النشر . وفيه تحدث عن صلة المطابع ودور النشر بالفنان ، وكيف تدفع هذه الدور مبالغ ضئيلة للغاية ، ثم تساعد على تزوير اللوحات المستنسخة بحيث تتعذر التفرقة بين الأصل والصور الزائفة . وهذا هو سر شقاء الفنانين ، وإثراء أصحاب دور النشر والمطابع على حسابهم فى «بلد يتغنى بحريته وبحرية أصغر المواطنين الذين يعيشون فيه » .

وأسرف هوجارث فى هذه النشرة عندما قال أن حماية حقوق الفنان ستساعد على الارتقاء بالفن وصناعات الأثاثات والمنسوجات والمصنوعات « حتى يتسنى لإنجلترا أن تتبوأ مكانة مشابهة لفرنسا فى عهد لويس الحادى عشر » . وليس من شك فى أن تأمين حياة الفنانين لم يعد دائماً بالخير . إذ أنه قد حولهم أحياناً إلى مستغلين جشعين . وعلى أية حال ، لقد إستفاد هوجارث نفسه بهذا القانون ، وبدت أثار ذلك واضحة فى مكاسبه

الطائلة التى حصل عليها بعد ذلك عندما نشر سنة ١٧٣٦ مجموعة لوحاته المسماة Rakes Progress « سيرة خليع » .

* * *

ربما كانت الأحداث التى ذكرناها هى أبرز ما يهمنا فى حياة هوجارث ،إلى جانب تراثه الفنى الخالد . ولكن خشية القول أننا نسينا أهم حادثة فى حياته ، وهى الزواج . وهذه مسألة تعنى بها بعض مدارس التراجم عناية أساسية — ولا يدفعها إلى ذلك الفضول وحب الإستطلاع وحدهما — لذا علينا أن ننوه بأن طابع هوجارث (أى التمرد على كل تقليد وأوضاع اجتماعية) قد ظهر فى هذه الناحية كذلك . فقد إختطف سنة ١٧٢٩ ، إبنة سير جيمس ثورنهيل ، وكان من الرسامين الناجحين فى عصره . ولم ينجح هوجارث أول الأمر فى مصالحة ثورنهيل ، وإسترضائه ، وإن كانت زوجته قد أظهرت ميلا إلى الغفران والتسامح ، وعلقت صورة « سيرة غانية » فى حجرة الطعام ، فلما رآها زوجها سأل عن راسمها فقيل له إنه زوج إبنته ، وهكذا فتح ثورنهيل بيته للرجل الذى إستطاع رسم مثل هذه اللوحة ، وفى سنة ١٧٦٤ مات هوجارث ، فكان الموت هو الشئ الوحيد الذى عجز عن التمرد عليه .

* * *

بعد أن تفرغ هوجارث للتصوير ، طرق جميع أنواعه المعروفة . فرسم صور أشخاص (بورتريه) وصوراً تاريخية ومشاهد من الطبيعة الصامتة ، وسلاسل من الصور التى تدور حول بعض قصص المجتمع . أما صور الأشخاص ، فلم تصادف هوى فى نفسه لإعتمادها على التقليد والمحاكاة ، وحاجتها إلى جلد شديد وصراع مع محتكرى رسم هذا النوع ، وإتصال مستمر بالطبقة الأرستقراطية (وكان هوجارث يمقتها ، ولا يميل إلى الإتصال بها) ولذا فانه رسم صوراً قليلة من هذا النوع برغم اغرائها المادى . إذ كان « جاريك » أفضل رسامى الأشخاص يتقاضى مائتى جنيه (وهو أجر كبير للغاية بالنسبة لأحوال القرن الثامن عشر) .

وبدت صور الطبيعة الصامتة تافهة فى نظره، وغير جديرة بالتقدير ، لأنها لا تتطلب شيئاً أكثر من قوة الملاحظة . أما الصور التاريخية ، فانها فى حاجة إلى ثقافة واسعة لم تتوفر لهوجارث ، ولذا إقتصر على رسم قليل منها كالصور التى رسمها فى مدخل مستشفى القديس بارتلوميو بلندن . وقال هوجارث فى تبرير عدم إقباله على رسم مثل هذه الصور أنها لم تلق تشجيعاً كافياً ، فلم يطلب منها خلال أربعين سنة أكثر من صورتين .

بقى بعد ذلك تصوير القصص الاجتماعية . وهو نوع ناسب طبيعة هوجارث الساخرة ، وإستطاع أن يحقق فيه أصالة وخلوداً . وفيه حاول أن يرسم موضوعات مماثلة للموضوعات التى تعرض على المسرح ،وعلى حد قوله : « إن لوحاتى هى مسرحى » وكان يعتقد أن الإيماءات والحركات التى تقوم بها شخوص هذه اللوحات كافية وحدها لجعلها ناطقة مثل الممثلين الذين يظهرون على المسرح .

وأشهر صورة رسمها فى هذا المجال هى Harlots Progress (سيرة غانية ١٧٣٢) . وتتألف من خمس لوحات ، تدور حول الخطيئة . ولعل هذا يفسر سر نجاحها لدى جميع طبقات المجتمع الإنجليزى . واللوحة الأولى ، تظهر فتاة قروية فى السابعة عشرة من عمرها ، برفقة أبيها فى حوش خان فى لندن ، وتطلب منها إمرأة بدينة العمل وصيفة لها . ويقف فى الصورة كذلك رجل بدين آخر تبدو عليه أثار النعمة ، ويملك مجموعة كبيرة من بيوت الدعارة (وقد توهم هوجارث إمكان إدراك مثل هذه الصناعة المعقدة لأول وهلة بمجرد مشاهدة الصورة !) ويقف إلى جانبه فى الصورة واحد من صبيان القوادين .

وفى اللوحة التالية ، وقعت الفتاة فى الشرك ، وأصبحت عشيقة يهودى من الأثرياء . والمتأمل فى ملامحها يدرك مدى التغير الذى حدث فى شخصيتها . فقد إختفت كل معالم البراءة والسذاجة ، وتحولت الفتاة الغريرة إلى إمرأة ماكرة مخادعة . والصورة تمثلها فى حجرة الجلوس ، وهى تداعب (زبونها) وترفه عنه ، ولكنها تفكر فى شئ آخر إلى جانب ذلك ، وهو كيفية الخلاص من عشيق آخر مختبئ فى الحجرة . ويتفتق ذهنها عن حيلة فارغة هى قلب صينية الطعام ، وإحداث حالة هرج ومرج ، يفر فى أثنائها العاشق . وفى المشهد التالى ، نبذها اليهودى الثرى ، وأصبحت عشيقة لأحد رجال العصابات . وإنتقلت من حيــاة الصالونات إلى كوخ حقير . وكلما توغلت فى الرذيلة ، إزداد هبوط سعرها فى عالم البغاء . والسجن هو آخر المطاف ، فى زعم هوجارث ، وما يعقبه هو المرض والموت ، وفى آخر هذه اللوحات ، وضع جثمانها فى تابوت حقير ، وجلس المعزون والمعزيات ، وأغلبهم من الأشقياء البؤساء مثلها . بعضهم يضحك من أعماقه ، والبعض الآخر يومئ إيماءات دالة على البلاهة ، أو يسرف فى ولولته بطريقة شبيهة بولولة المهرجين .

وتابع هوجارث رسم هذا النوع من القصص المسرحية المصورة ، بعد نجاح صورة « سيرة غانية » . وإختار موضوعاً آخر ، صور فيه فى ست لوحات حياة شاب أرستقراطى فى التاسعة عشر من عمره هو توميل ريكويل بعد وفاة أبيه . وأول هــذه اللوحات تمثله محاطاً بمصفف الشعر والترزى ، وبائعى الصور والتحف ، ومدرس عزف الكلافسان ، ومدرس للمبارزة جاء من باريس ، ومدرس آخر للألعاب الرياضية . وفى لوحة ثانية ، يظهر فى حانة برفقة طائفة من العاهرات ، ثم تجئ بعدها لوحه أخرى فى بلاط الملكة كارولينا عند الاحتفال بعيد ميلاد جلالتها . وفى هذا الحفل ، وعندما كان ريك يحاول الإشتراك فى هذا الجو المرح ، يقبض عليه بعد تبديده ثروة أبيه ووقوعه فى الدين (ويطالبنا هوجارث أن نفهم كل هذه المعانى من مجرد مشاهدة ريك وهو واقف أمام الكونستابل) . وتتقدم فتاة صغيرة حطمها ريك فى أيام نعمته لإنقاذه من السجن ، ويكافئها ريك على ذلك بالزواج من أرملة عوراء ثرية ، وجهها يشبه وجه الساحرات . ويقامر ريك بأموالها حتى ينتهى به الأمر إلى السجن ، برفقة زوجته هذه المرة ، واللعنات تتدفق من فمها الواسع الخالى من الأسنان .

ولم يقف هوجارث عند هذا الحد ، بل نقل ريك المسكين إلى مستشفى المجاذيب . ولم تصادف هذه اللوحات نجاحاً مماثلا لنجاح المجموعة الأولى . فالظاهر أن الأغنياء لم يرضوا عن السخرية بواحد من أبناء طبقتهم .

وعندما كان هوجارث فى السادسة والأربعين من عمره رسم أعظم آياته وهى المجموعة المسماة « زواج على آخر طراز (موضة) » وفيها عاود الكرة ، وإنتقد الطبقة الأرستقراطية إنتقاداً مريراً . وفى اللوحة الأولى ، قدم لنا مشهد عقد زواج يشترك فيه (إيرل) عجوز بدين (وهوجارث يمقت البدانة) قدمه مصابة بعرق النساء ، ومحاطة بالأربطة ، والطرف الثانى تاجر يرتدى نظارات . وأمام (الايرل) توجد خريطة تبين شــجرة عائلة Squander field (سكواندر فيلد) . وعلى بعد ، تجلس العروس ، والعريس يرتدى شــعراً مستعاراً ، ووجهه غارق فى المساحيق المختلفة . أما العروس فقد نسيت أن اليوم هو ميعاد قرانها فجلست تغازل وتهمس فى أذن Counsler Silvertongue ســيلفر تونج (ترجمة اسمه المستشار صاحب اللسان الذهبى) . والأسماء التى اختارها هوجارث ، تذكرنا بروايات جولدونى الإيطالى وكارلو جوزى .

ولم تنجح الصفقة ، أو لم تحقق الأمال التى عقدت عليها . وسرعان ما نشاهد فى لوحة أخرى الزوج وهو

يصحب فتاة إعتدى عليها إلى أحد الأطباء لإجهاضها . كما نشهد فى لوحة أخرى ، الزوجة وهى تقيم حفلا موسيقياً فى بيتها وتركز إنتباهها على « الكونسلر سلفر تونج » . ويبدو من صورتها المعلقة إلى جوار صورة جوبيتر ، أن صلتهما لم تعد صلة (إستلطاف) فحسب . وتظهر نتائج هذه الصلة فى لوحة سابعة عندما يضبط الزوج ، سلفر فى مخدعه مع زوجته ، فيضطر العاشق إلى المبارزة ، ويموت الزوج ويهرب سلفر تونج من النافذة وهو شبه عار . وفى اللوحة الأخيرة ، يشنق الكونسلر سلفر تونج . وتتناول الزوجة مادة سامة ، فيحضر والدها التاجر مهرولا ، ويربت على كتفها بحنان باحدى يديه ، وينتزع خاتمها الذهبى من إصبعها باليد الأخرى ويحشره فى جيبه .

ولم يقتصر هوجارث على السخرية الاجتماعية ، بل خاض غمار السياسة أيضاً ، فنشر لوحات يسخر فيها من الانتخابات السياسية ومن الأحزاب فى بريطانيا .

هذه هى أهم اللوحات التى رسمها هوجارث ، وتحمس لها الأدباء فى عصره أكثر من تحمس الفنانين . وباستثناء رينولدز ، قد يصح القول بعدم وجود ند له بين الرسامين الإنجليز فى القرن الثامن عشر . فالأسماء التى تذكرها لنا مراجع تاريخ الفن مثل نيلر ، وليلى فانديكس ، لم تعد معروفة الآن . وبالرغم من أن رينولدز كان يختلف فى إتجاهه الفنى عن نزعة هوجارث — إذ كان شديد الحرص على إتباع الأصول الكلاسيكية التى وضعها أعلام النهضة — إلا أنه كثيراً ما أشاد بهوجارث وبأرائه . أما الكتاب الإنجليز فقد تحمسوا له حماساً أشد . إذ إعتبر بعضهم لوحات هوجارث نوعاً من الأدب فى شكل لوحات مرسومة . وأعجب به فيلدنج لأنه قد إستطاع إعلاء شأن الموضوعات الكوميدية التى كان ينظر إليها قبل ذلك نظرة إزدراء ، أو أعتبرت فى منزلة أدنى من موضوعات المأساة . على أن تقدير هوجارث قد زاد وبلغ أوجه فى القرن التاسع عشر ، أى فى العصر الرومانتيكى . فاننا نصادف فى كتابات هازليت ولامب بعض مبالغات قد لا تروقنا فى الوقت الحالى . إذ جعل لامب أحياناً هوجارث فى منزلة مماثلة لشكسبير ، بل لقد قال مرة أن الشخصيات التى رسمها هوجارث فى مجموعة لوحات « سيرة ريك » قد فاقت إلى حد بعيد شخصيات رواية الملك لير لشكسبير . كما قال هازليت قولا قد أصبح مأثوراً فى تاريخ الفن الإنجليزى وهو Other pictures we see. Hogarth's we read (إننا نرى الصور عادة ، أما صور هوجارث فاننا نقرأها) . هذا يدل على أن ناحية الموضوع الدرامى كانت طاغية فى صور هوجارث فأدى هذا إلى الاهتمام بجوانب قد تكون بعيدة عن فن التصوير فى ذاته . ولا شك أن الخلاف الذى دار فى القرن التاسع عشر حول الشكل والمضمون ، والقول بأن الشكل فى الفن له الصدارة من الناحية الإستاطيقية ، قد يعزى إلى عناية الكتاب والأدباء بالجوانب غير الفنية فى الأعمال الفنية ، بحيث أخطأوا كثيراً فى تحديد المواضع الإستاطيقية بمعنى الكلمة .

وفى الحق أننا عندما نقرأ مقالات النقد التى كتبت عن المصورين لا نلاحظ فيها إطلاقاً أى كلام يخص فن التصوير بالذات . إذ كان النقاد يكتبون وكأنهم يحللون مسرحيات .

على أن هذا لن يقلل من قيمة فن هوجارث على الإطلاق . فهويعد نموذجاً لما أصبح يدعى الفن الوظيفى أو الفن الموجه أو الفن الهادف ، أى تسخير الفن لغايات اجتماعية أو نفسية أو سياسية . ولقد إتجه نفس إتجاه هوجارث كثيرون من عظماء المصورين من أمثال جويا ودومييه ، وما زالت لوحاتهم الساخرة (كالكبريس لجويا) من نفائس الفن العالمى .

وعند عرض كتاب « تحليل الجمال » سندرك أن هوجارث كان يعرف الكثير عن الإستاطيقا ، وإن كانت أفكاره قد تركزت على معان قليلة محصورة .

إذ عنى بوجه خاص بالاختلاف بين الخطوط ، ولم يذكر لنا بافاضة أو ذكر عرضاً — بعض مسائل هامة فى التصوير مثل الكياروسكورو (توزيع الظل والضوء) وتوزيع الألوان والكتل ، وتصوير المكان والفضاء . ونحن بمرور الزمن ، لم نعد نرى فى حركات شخوصه أية حيوية كالتى توهمها ، أو توهمها معاصروه . فلعل هذه الشخوص تظهر فى لوحاته ، وكأنها توقفت عن الحركة فجأة ، أو تجمدت ، كما يحدث عندما تتوقف (الكاميرا) حالياً فى التصوير السينمائى . ومن حيث المضمون ، يصح القول أن هوجارث كان خبيراً فى الصور التى تمثل الحياة بين جدران أربعة . وأغلب صوره تفوح منها رائحة الحانات والأزقة . فلم يعرف هوجارث أجواء الطبيعة فى ذاتها ، كما لم يعرف — كأغلب الإنجليز — كيف يتسامى بعيداً عن الواقع والتجربة . ولذا زعم البعض أنه قد تأثر بفلسفات لوك وغيره من التجريبيين الإنجليز . وكان التشابه بين أرائه ومذاهب هؤلاء التجريبيين أمراً عرضياً ، والأصح هو إنعكاس مظاهر الحياة الإنجليزية فى أرائه مثل إنعكاسها فى الفلسفات التجريبية لأقرانه من الفلاسفة .

الكتاب

يقول هوجارث فى المقدمة ، أن غايته من تأليف الكتاب هى بيان المبررات التى نستند إليها عند وصف الأشياء بالجمال أو القبح ، أو الرشاقة وغير ذلك ، بعد الرجوع إلى الطبيعة ذاتها . وأنه لتحقيق ذلك قد رجع إلى شكل الخطوط التى تتألف منها الأشياء ، وإلى إختلاف تكويناتها .

والرجوع إلى الطبيعة ضرورى للغاية . فلقد فسدت أحكام الناس بسبب نسيانهم الطبيعة وإقتصارهم على الرجوع إلى الأعمال الفنية باعتبارها نماذج ترشدنا إلى القيم الجمالية ، وكأن الفنانين وهواة الفن وحدهم هم الذين يعرفون الجمال ، وكأنه شئ موجود فى رؤوسهم وحدها . وفى الحق إن إدراك الجمال من حق كل إنسان ومن الميسور الاهتداء إليه إذا نحن أحسنا التمعن فى الطبيعة ذاتها .

والسر الذى يحول دون إدراك الجمال هو التدقيق فى أشياء بعيدة عنه ، ولا تمت إليه بصلة . فالناس لا يعنون عند تأملهم اللوحات الفنية بغير معرفة من رسمها ، والنوادر التى ترويها المراجع عن صلتها بحياة الفنان ، ويقارنون بينها وبين اللوحات الأخرى متناسين أن الحكم الجمالى يتطلب المقارنة بالطبيعة ذاتها . فالرجوع إلى أى فنان عبقرى بالذات لن يساعدنا على تحديد معنى الجمال . وكم بين الفنانين من إختلافات كبيرة فى تحديد هذا المعنى . فالأشكال الفنية التى رسمها بوسان ستبدو أغلب الظن منفرة فى نظر روبنز . وندر إلتقاء دافنشى ورافايل فى أى تصور من تصورات الجمال : وضاعت الحقيقة بسبب ما بينهم من إختلاف . وقد يكون أولئك الذين لم يمارسوا الفن ممارسة عملية ، والذين لم يتأثروا بأى تعصب نتيجة لممارستهم ، أو لم يتلقوا دروساً من غيرهم (ويقصد هوجارث نفسه بذلك) فى موقف أفضل من أبرع الفنانين وهواة الفن . فاذا قيل أن الاستغراق فى الفن والتركيز عليه ، وتناسى الطبيعة ، يساعد على تحديد كل القيم الفنية ، كان الرد على ذلك أن استمرار الصلة بين الفنان وأى أشكال ثابتة قد يؤدى إلى تولد بعض العادات التى تتحول إلى عقائد قطعية جامدة . فالعين تنسى أحياناً بسبب تكرار المشاهدة واطرادها القبح ، وتظنه جمالا .

وبعد أن حدد هوجارث منهجه ، وأثبت أنه ينوى الاعتماد أساساً على الطبيعة فى ذاتها ، وأنه لن يكتشف القيم الفنية من مقارنة اللوحات ، أو بعد الرجوع إلى أقوال الفلاسفة والفنانين ، بين لنا كيف يبدأ البحث فى أشكال الطبيعة ، وطالبنا بأن نرى الأشياء وكأنها محاطة بقشرة رقيقة شفافة ، تجعلنا نطلع على ما فى باطنها ، بحيث لا تختلف نظرتنا إليها من الخارج عن

نظرتنا إليها من مركزها . كما طالبنا أن نفترض أن هذه القشرة الرقيقة مؤلفة من خطوط دقيقة للغاية متشابكة ومتلاحمة ، ويمكن إدراكها حسياً .

وفائدة هذه الخدعة (كما يسميها البعض) عظيمة للغاية ، لأنها ستساعدنا على التركيز على أى جزء من السطح ، وعلى النفاذ — بخيالنا — فى أعماق الأشياء بحيث نراها فى شمولها من مركزها فتتكون فى أذهاننا فكرة عنها مكتملة . ومثل هذه الطريقة هى التى تعيننا على القضاء على جزئية نظرتنا ، التى تدفعنا إلى التركيز على أجزاء قليلة من سطوح الأشياء ، وكأن أجزاءها الأخرى بغير وجود .

أسس الجمال

وإذا كانت دواعى الإيضاح ستتطلب عرض كل عامل من العوامل الآتية ، على حدة ، فمن الواجب مراعاة عدم إنفصال هذه العوامل فى الطبيعة . وبعد ذكر هذا التحفظ إختار هوجارث مجموعة من المؤثرات التى تؤثر على الجمال ، وناقش كل منها على حدة . وبدأ الكلام بالتناسب ، الذى ربما كان أهمها . فهو عامل حاسم فى تحديد معنى الجمال . وكثيراً ما تنخدع العين ببعض الأشياء المتألقة التى لا تزيد عن مجرد زخارف . ولكنها لا تتصف بالجمال لإفتقارها إلى أهم شرط من شروطه وهو التناسب ، فالتناسب هو أساس الحكم على جمال الأشياء باختلاف أنواعها . وهو ضرورى فى الفنون لتحديد الجمال فيها ، مثل ضرورته فى الكائنات الحية .

وإذا تأملنا حصان السباق مثلا سنرى أن أعضاء جسمه تتناسب تناسباً يتوافق مع غايات السباق ، بحيث إذا استعضنا عن أية أجزاء بأجزاء أخرى جميلة ، كأن نستعيض عن الرأس المستقيم الذى يبدو قبيحاً فى ذاته ، برأس حصان من خيول الحرب يتميز باستدارته ، فان شكل حصان السباق سيبدو ممسوخاً ، بسبب عدم تناسب الأجزاء . وفى شكل هرقل مثلا (شكل رقم ١) إتساق بين الأجزاء كافة . فهى تعبر عن القوة والجبروت . ويبدو هذا فى ضخامة عظام الصدر والأكتاف وفى تناسب عضلات الأجزاء العليا ، مع عضلات الأجزاء السفلى فى الجسم .



(شكل ١)

وثانى أسس الجمال هو التنوع . فنحن إذا تأملنا إختلاف ألوان النباتات والأزهار وأوراق الشجر والفراشات سندرك أن المغزى الوحيد لكثرة هذه الألوان والأشكال هو إدخال السرور على العين بتأثير التنوع . (وهذه فكرة كانت شائعة فى عصر التنوير فى القرن الثامن عشر . ومن أمثلتها القول بأن لون الذبابة أسود لكى ترى عندما تقف على أرض بيضاء ، أو القول بأن قشرة البطيخة مقسمة إلى أقسام متساوية حتى لا يتنازع أفراد العائلة الواحدة عند تقسيمها) فالتنوع إذن هو أهم عامل فى شعور المتذوق باللذة . وعلى عكس ذلك المماثلة التى تشعرنا بالملل ، وكأن الأشياء التى نراها ميتة خالية من الحياة .

ويستدرك هوجارث ، ويبين أن ما يقصده هو التنوع الذى يتبع تصميما محدداً ، لأن أى تنوع عشوائى هو مجرد فوضى أو مسخ . وكلمة التنوع عنده ذات معنى واسع للغاية ، لأنها تضم التدرج ، الذى قد نلاحظه فى شكل الهرم ، وفى إختلاف مساحة قاعدته عن مساحة قمته .

وثالث عامل يؤثر على تصور الجمال هو الإطراد . ولو صح القول بأن إطراد الأشكال والخطوط والأجزاء هو الذى يجعلها تبدو جميلة فى نظرنا ، لكان معنى هذا هو عدم إتصاف الأشياء بالجمال إلا فى حالة سكونها وثباتها . والعكس هو الصحيح ، لأننا نرتاح لشكل

أى شئ عندما نراه متحركاً ، فنستطيع أن نراه فى صور مختلفة . لهذا السبب تبدو الأشياء فى منظرها الجانبى أجمل منها فى منظرها الأمامى . ومن واجب أى فنان أن يتجنب إنتظام الأشكال (سيمتريتها) حتى لا تبدو مطردة ، حتى نستطيع رؤيتها على جملة أوجه مختلفة ، إذا غيرنا نظرتنا إليها . وإذا أضطر المصور إلى رسم منظر طبيعى يتسم باتساقه وتماثل أركانه وجوانبه ، فانه يلجأ إلى التخلص من هذا الإطراد بإضافة صورة شجرة أو صورة سحابة ، فيساعده ذلك على إحداث التنوع الذى يجعل صورته تتسم بالجمال . والتباين من أهم العوامل التى نلجأ إليها للقضاء على الإطراد .

ويقارن هوجارث مقارنة عملية بين الأشكال المطردة والأشكال الخالية من الإطراد . فيعرض صورة لهنرى الثامن (شكل رقم ٢) بدا فيها الساقان متماثلين فخلت لهذا السبب من الجمال . على عكس صـــورة تمثال أنطونيوس (شكل رقم ٣) التى تغلب فيها المثال على الإطراد بوساطة التباين والتنوع ، ويلجأ الرسام إلى الإطراد عندما تقتضى الضرورة فحسب ، أى عندما يرغب التعبير عن فكرة الثبات والسكون .



(شكل ٢)



(شكل ٣)

والبساطة بالمثل لا قيمة لها فى ذاتها كعامل من عوامل الجمال . فهى بغير تنوع ستبدو شيئاً مثيراً للملل . والناس أحياناً ينسبون الجمال للبساطة ، وينسون أن التنوع هو العامل الأساسى الذى يسبق هذه البساطة . فالهرم مثلا لا يعد جميلا لمجرد بساطته ، بل لتنوعه ، الذى سبقت الإشارة إليه . وتنوع شكل الهرم هو سر تفضيله فى كل العصور بوصفه عاملا من عوامل الجمال . فالأجسام المستديرة مثلا تبدو من كل إتجاه على شكل رتيب واحد . وراعى المصورون دواما إختيار الهرم إطاراً يضم الأشكال التى يقومون برسمها ، ويعزى ذلك إلى جمعه بين البساطة والتنوع .

وثمة شكل بسيط آخر يتميز بنفس الخاصة التى يتميز بها الهرم . هذا الشكل هو الشكل البيضاوى . فهو يجمع كذلك بين البساطة والتنوع . ويختلف فى هذه الناحية عن الدائرة إختلافاً مماثلا لإختلاف المثلث عن المربع ، أو إختلاف الهرم عن المكعب . ومن ثم نستطيع أن ندرك لماذا يرسم المصورون الوجه على شكل بيضة . والسر واضح وهو أن البيضة تجمع بين البساطة والتنوع .

وثمة شكل آخر يتصف بهذه الميزة هو شكل ثمرة الأناناس . وتنبه الفنان المعمارى الإنجليزى كريستوفر رن (فى القرن الثامن عشر) إلى هذه الحقيقة ، عندما جعل نهايتى واجهة كنيسة القديس بول فى لندن على شكل ثمرة الأناناس .

وننتقل إلى عامل آخر هو عامل التعقيد . ويرجع هوجارث قيمة هذا العامل من الناحية الجمالية إلى أساس سيكلوجى . فحياتنا عملية مطاردة مستمرة . وكل ثمرة نجنيها بعد مشقة تشعرنا بلذة . فان العوائق التى تعترض الإرادة تزيد لذة الشوق ، فيتحول الجهد المبذول إلى رياضة ولهو وترويح عن النفس . وهذه اللذة واضحة جلية فى رياضة الصيد والقنص . فالولع بالمطاردة كامن فى نفوسنا ، بل هو كامن أيضاً فى نفوس الحيوانات . وبوسعنا أن نلحظه فى محاورة القطة للفأرة وتفضيلها مطاردة الفريسة على إلتهامها . والعين تشعر بلذة مماثلة عندما تشاهد الطرقات المتعرجة والمنحنيات ، وعندما تتأمل الأنهار وهى تنساب . ويستخلص هوجارث من هذا الميل تفضيل الخطوط الثعبانية (الانسيابية) على الخطوط المستقيمة ، وهى الفكرة الأساسية التى إعتمد عليها مذهبه . وسنسهب فى الكلام عنها فيما بعد .

ويعرف هوجارث تعقد الأشكال بأنه خاصة فى الخطوط التى يتألف منها الشكل تدفع العين إلى نوع من المطاردة . وبسبب حدوث لذة من جراء ذلك ، تسمى الخطوط أو الأشكال جميلة . ويهتم هوجارث بهذه الخاصة باعتبارها الأساس الذى تعتمد عليه فكرة الرشاقة أكثر من إعتمادها على أى مبدأ من المبادئ الأخرى ، ما عدا التنوع . والشكل عندما يتألف من خطوط معقدة يوهمنا بالحركة . لهذا يلجأ المصورون إليه عند رسم الرقصات القروية . فنحن لن نستطيع إعتماداً على خطوط بسيطة مستقيمة تخيل الإنحناءات والانثناءات التى تصحب الحركة . ويضرب هوجارث مثلا آخر للجمال الذى يظهر فى الخطوط المعقدة البعيدة عن البساطة ، وهو منظر شعر الرأس ، الذى يزداد جماله كلما بدا مجعداً . وكم تغزل الشعراء فى منظر الخصلات المجعدة ! التى ترغم العين على عدم الثبات والإلتفات يمنة ويسرة .

ويلزم الإعتدال عند فهم ما يعنيه هوجارث بالتعقيد ، — كما هو الحال فى أى مبدأ آخر — فاذا زاد التعقد عن حده إنقلب إلى شئ منفر تحار له العين ، لأنها ستعجز عن متابعة أى عدد هائل من الخطوط المتشابكة المضطربة .

وآخر مؤثر على فكرة الجمال هو الضخامة . وكم نشعر بالفزع مقروناً باللذة عند رؤية الصخور الضخمة ، وكم يروعنا منظر المحيطات الشاسعة . على أن جمال الأشياء الضخمة كثيراً ما ينسينا اثارتها للفزع ، فيتضاءل الشعور بالهلع ويتحول إلى إعجاب ولذة . والأشجار الضخمة تؤثر فى مشاعرنا تأثيراً مشابهاً لتأثير منظر الكنائس الهائلة والقصور . ويضرب هوجارث مثلا بقلعة وندسور وواجهة قصر اللوفر فى باريس (الذى تحول إلى متحف بعد ذلك) ، ومعابد صعيد مصر بأعمدتها وتماثيلها الضخمة الرهيبة الوقورة . وفى عالم الحيوان ، نحن نعجب بمنظر الفيل والحوت ، وبضخامتهما . وكثيراً ما يراعى مصممو الأزياء هذه الظاهرة ، عندما يصممون ملابس الملوك والحكام والقضاة ، وعندما يطيلون ذيل الأثواب ، أو يجعلونها على شكل عباءة تلتف حول الأكتاف والعنق فتشعرنا بالروعة وتجتذب إنتباهنا . فالضخامة إذن هى التى تضيف الوقار إلى الرشاقة . ومن الواجب تجنب أى إسراف فى الإعتماد عليها ، لأنها وحدها قد تبدو أحياناً شيئاً منفراً ثقيل الظل مثيراً للسخرية . فالضخامة التى تفتقر إلى التناسب ، تفتقر غالباً إلى الوقار والهيبة . ولعلنا نلحظ ذلك فى (الشكل رقم ٤) ، و (الشكل رقم ٥) وفيهما عدم تناسق بين ضخامة الرأس وضآلة الجسم . وهناك أشياء قبيحة مماثلة نصادفها فى صور الملائكة وآلهة اليونانيين والرومان ؛ كما نصادفها فى شكل الحمار والبومة ، اللذين يبدوان ، كأنهما مستغرقان فى التأمل ، أو كأنهما من بنى البشر .



(شكل ٤)



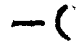
(شكل ٥)

وبذلك يكون هوجارث قد إنتهى من مناقشة المؤثرات التى يعتمد عليها الجمال ، وظهر أن أهم عاملين يعتمد عليهما الجمال هما التناسب والتنوع . أما عامل الإطراد وعامل البساطة . . فهما عاملان مساعدان ، لا يتوفر الجمال إعتماداً عليهما وحدهما . والضخامة تضفى مسحة وقورة على الجمال ، كما أن التعقيد يضفى رشاقة على الجمال ، ويهمنا هذا العامل الأخير أهمية خاصة لأن هوجارث قد بنى عليه نظريته فى الخطوط .

الخطوط

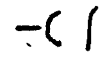
المصور يفترض مثل عالم الرياضة إنقسام الخطوط المستخدمة فى لوحاته إلى أقسام ثلاثة : القسم الأول هو الخطوط المستقيمة ، والقسم الثانى : هو

المنحنيات ، والقسم الثالث : خطوط تجمع بين الإستقامة والإنحناء ، ووفقاً لهذه القسمة يمكن تقسيم الأشياء من حيث أشكالها إلى أولا : أشكال تتألف من خطوط مستقيمة فحسب مثل المكعبات (شكل رقم ٦) أو



(شكل ٦)

دائرية فحسب مثل الأشكال الكروية أو تجمع بين الخطوط المستقيمة ، والدائرية مثل الأشكال الأسطوانية والمخروطية . ثانياً : أشكال تتألف من خطوط مستقيمة وخطوط دائرية وخطوط مستقيمة من ناحيـــة ، ودائرية من ناحية مثل رؤوس الأعمدة والأوانى (شكل رقم٧)



(شكل ٧)

وثالثاً : أشكال تتألف من الخطوط السابقة مضافاً إليها الخط المتموج باعتباره يساعد على تحقيق الجمال . (شكل رقم ٨) كالأزهار والأجراس وغيرها من الأشـــكال ذات الطابع الزخرفى . ورابعاً : أشكال تتألف من كل الخطوط السابقة مضافاً إليها الخط الانسيابى (الثعبانى) (شكل رقم ٩) ويمثله هوجارث فى صورةخط ملتف حول مخروط.



(شكل ٨)



(شكل ٩)

وهـــذا الخط يضيف رشاقة إلى الجمال .

ويلاحظ أنه كلما قلت نسبة الاستقامة فى الخطوط تميزت هذه الخطوط برشاقتها . فالخطوط المستقيمة لا تختلف بعضها عن بعض إلا من حيث أطوالها ، ومن ثم فانها لا تفيد كثيراً ، حتى عند الإستعانة بها فى الزخارف . أما الخطوط المنحنية فأكثر فائدة . إذ يستطاع تنويع درجات إنحنائها وأطوالها . والخط المتموج أفضل من الخطين السابقين . ففيه تنوع أكثر منهما ، لأنه يتألف من إنحنائين متضادين فى الإتجاه ، ومن ثم فهو أكثر صلاحية كزخرف ، وأكثر إثارة للسرور ، وتشعر اليد بارتياح عندما ترسمه .

أما الخط الإنسيابى فأكثر تنوعاً من الخط المتموج بفضل تعدد تموجاته فى عدة إتجاهات فى نفس الوقت . فأن كثرة إنثناءاته وتعرجاته تساعد على جعله يبدو وكأنه مؤلف من جملة أشكال متنوعة . وعلى هذا يصح وصف الخط الإنسيابى بأنه خط الرشاقة . ويمكننا أن نتمثله إذا قمنا بلف سلك رفيع حول أى جسم مخروطى (شكل ٩) .

وجمال الأشكال يتوقف على البراعة فى الجمع بين الخطوط المختلفة . فكلما نجحنا فى تحقيق التنوع ، إزداد الشكل إتصافاً بالجمال ، بحيث يستطاع القول بأن البراعة فى التأليف والإبداع تعتمد على البراعة فى التنويع . ولتأكيد ذلك ، بوسعنا الرجوع إلى بعض الأشياء التى تتبين فيها هذه البراعة فى التنويع كشكل زهرة السوسن (شكل رقم ١٠) أو شـــكل زهرة الأيريس (شـــكل رقم ١١) ؛ والأبنيـــة القوطية .



(شكل ١٠)



(شكل ١١)

ومن الأبنية التى إتصفت بالجمال ، وتمثلت فيها أسس الجمال التى ذكرناها على أفضل وجه ، كنيسة القديس بولس فى لندن . ففيها نستطيع أن نصادف تنوعاً بغير إضطراب ، وبساطة بغير إجداب ، ووضوحاً بغير جمود ، وضخامة بغير إسراف . ومنظر كنيسة القديس بولس من الخارج أفضل من منظر كنيسة القديس بطرس الشهيرة فى روما . وإن كانت كنيسة القديس بطرس أفضل منها من الداخل ، لإعتمادها على عدة مؤثرات ساعدت على إبراز التنوع كمختلف التماثيل ، واللوحات ، والإتساع المكانى .

وحرص هوجارث دواماً على تأكيد ضرورة إجتماع كل الأسس التى تساعد على الافصاح عن الجمال . فأى إسراف فى التنويع مثلا يجب ألا ينسينا مبدأ هاماً من مبادئ الجمال هو التناسب . وفى فن العمارة يلزم أن يبدو البناء جميلا فى نظرنا ونحن نشاهده على بعد ، مثلما يظهر لنا ونحن على مقربة منه .

وبعد أن ذكر هوجارث أمثلة تؤيد وجهة نظره فى تفضيل الأشكال التى تعتمد على الخطوط المنحنية ، وأوضح لنا كيف تساعد هذه الخطوط فى خلق الجمال ، قام بالمقارنة بين هذه الخطوط المنحنية ، وإختار أحدها وأسماه خط الجمال . ولسهولة تحديده لجأ إلى مقارنته بخطوط أخرى قريبة منه . ونحن إذا رجعنا إلى الشكل رقم ١٢ والشكل رقم ١٣ ، كان الخط الأوسط فى الشكلين هو الذى يمثل الجمال . فهو أفضل من باقى الخطوط المرسومة فى هذين الشكلين ، والتى تنزع فى رأيه إلى التعبير عن شئ جامد متبلد . فاذا وصفنا الخنزير والعنكبوت بالقبح علينا أن نرجع ذلك إلى إفتقار هذه الكائنات إلى خطوط من نوع الخط الأوسط المشار إليه .


(شكل ١٢)


(شكل ١٣)

ولنحاول أن نرى كيف تؤثر هذه الخطوط على جمال الأشكال المختلفة بالرجوع إلى شكل القرن (شكل رقم ١٤) و (شكل رقم ١٥) وهذا الشكل جميل فى ذاته بسبب منظره المخروطى ، ولكننا سنلاحظ إلى أى حد يزداد هذا الجمال كلما زدنا خطوطه إنثناءاً وإنحناءاً . هذا يدلنا على أن الخطوط كلما إقتربت من الخطوط الإنسيابية إزداد الشكل جمالا .


(شكل١٤)


(شكل ١٥)

وبعد أن إنتهى هوجارث من الكلام عن (القرن) وكيف يزداد جمالا بازدياد التوائه وإقترابه من الشكل الإنسيابى ، إنتقل إلى الكلام عن الجسم الإنسانى . وأرجع جماله إلى شكل العضلات والعظام التى يتألف منها ، ولاحظ هوجارث ندرة وجود أية عظام فى الجسم تتصف باستقامة شكلها ، لأن كل هذه العظام تحتوى على نوع من الالتواء يزيد من رشاقتها . وجمالها يزداد بسبب الأنســجة المحيطة بها والعضلات الملتفة حولها ، التى تتكون من خطوط إنسيابية واضحة . وضرب مثلا لذلك هو عظمة الفخذ (شكل رقم ١٦) .


(شكل١٦)

وإتجه هوجارث إتجاهاً آخر لإثبات قيمة الخطوط الإنسيابية ، فدعانا إلى تصور شكل أو تمثال فى حالة خلوه من الخطوط الإنسيابية ، ألا يبدو التمثال قبيحاً فى هذه الحالة ؟

ومن الميسور أن نرى شكل هذا الخط عندما نلاحظ المثال وهو يحرك أزميله فى الأحجار المختلفة ، وعندما يلمس برفق التمثال فى آخر مراحل إبداعه . أن مثل هذه اللمسات تبدو رقيقة رفيقة أو Il poco piu


(شكل ١٧)


(شكل ١٨)

كما يقول الإيطاليون . ولعلنا نلاحظها فى تماثيل النساء ، أكثر مما نلاحظها فى تماثيل الرجال ، كما يتبين لنا إذا تأملنا تمثال فينوس (شكل رقم ١٧) وتمثال أبولون (شكل رقم ١٨) .

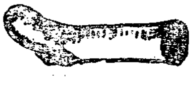
التناسب

ويتوسع هوجارث فى شرح التناسب ، بعد أن أشاد بأهميته فى بداية كلامه ، ويعترض على تعريفه بأنه

إتساق بين الأجزاء فحسب ، لأن مثل هذا التعريف يصلح للتناسب بمعناه الحسى ، ولكنه لا يفسر معنى آخر للتناسب وهو التناسب بين روح الشئ ومادته أو شكله الخارجى . وهذا المبدأ هو الذى خضعت له أشكال الأشياء المختلفة كالسيوف والدروع والمدافع . الخ وهو الذى نصادفه فى فن العمارة عندما نحس بوجود عدم تناسب بين قائم وعارضه ، أو بين العقود المختلفة وأكتافها . ولدينا أمثلة على ذلك فى عالم الحيوان أيضاً ، تدل على ضرورة تناسب الأشكال الخارجية مع المهام الحيوية التى تقوم بها . فأجمل هذه الكائنات هى أقدرها على الحركة . والطيور القبيحة مثلا تعجز غالباً عن التحليق فى الفضاء ببراعة مماثلة للطيور الجميلة ! (وهذا رأى قد دحضه بيرك فى كتابه أصل الجليل والجميل) ، كما أن الأسماك القادرة على الغوص فى الماء أجمل بكثير من الأسماك التى تتعثر فى عومها .

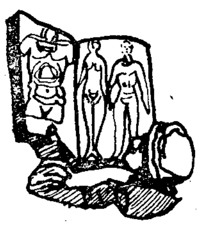
فاذا اعتبرنا الحيوية والقدرة على الحركة وتناسب الشكل الخارجى مع القدرات المختلفة مقياساً للجمال ، سيتضح لنا أن الإنسان هو أجمل الكائنات . ويلجأ هوجارث أحياناً إلى حجج غريبة لتبرير هذه الفكرة كقوله إن أجزاء الجسم التى إعتدنا إخفاءها هى أقبح هذه الأجزاء ، كما أن الأجزاء الثابتة من الجسم أقرب إلى القبح ، من الأجزاء الكثيرة الحركة . ويستدرك فيذكر أن القلب الإنسانى يتصف بالجمال برغم إختفائه. وبوسعنا ، أن نعزز رأيه — إتباعاً لمنطقه — بالقول بأن القلب أكثر الأعضاء الداخلية حركة .

ثم يتحدث هوجارث عما يقال عن وجود قواعد رياضية تحدد الجمال فى الإنسان ، كالنسبة بين إرتفاع الجسم وعرضه أو طول الساق وسمكه . ويدرك هوجارث أن الحصول على مثل هذه النسب أمر شاق لاختلاف شكل خطوط هذه الأبعاد المختلفة . فبعضها أقرب إلى الإستقامة ، والبعض الآخر قريب من الإنسيابى . كما أن اختيار موضع القياس فى الذراع أو الصدر مثلا أمر شاق أيضاً ، لأن هذه الأجزاء بعيدة عن الإستقامة فى خطوطها . ولو صح وجود مثل هذه القواعد الرياضيــة ، لوجب إتصاف الساق أو الــذراع بالإستدارة الكاملة (شكل رقم ١٩)



(شكل١٩)

هذا يدل على أن أى كلام عن نسب رياضية فى الجمال محض هراء . فلا قيمة إذن لكل ما جاء فى الكلام عن التناسب عند البرت دورر أو لومازو (شكل رقم ٢٠) . فمثل هذه القواعد لم تؤد إلى غير البلبلة برغم محاولات هؤلاء الفنانين أحياناً تأييد نظراتهم بالرجوع إلى فنون أخرى كالموسيقى . فقد ربط بعضهم بين تناسب أبعاد الجسم الإنسانى والتآلف فى الموسيقى ، الذى يمكن إكتشافه بقياس أبعاد أوتار الآلات الموسيقية . وبالغ لومازو مثلا فظن أن إتباع هذه القواعد هو الذى سيصحح القبح السائد فى الطبيعة .



(شكل ٢٠)

ويرفض هوجارث كل كلام عن مثل هذه القواعد الرياضية ويرى أن أعيننا وحدها هى التى تستطيع إدراك الشئ المستحب ، والتجربة هى أهم فيصل فى إدراك قواعد الجمال . فأى جزار إعتاد التدقيق فى شكل الحيوانات عند ذبحها يستطيع أن يحدثنا عن شرائط التناسب فيها . وأى ملاكم فى حلقة الملاكمة أو رياضى إعتاد رؤية الأجسام وهى عارية يستطيع أن يعلم أى نحات أو رسام النسب الصحيحة لجمال الجسم الإنسانى .

والنساء فى هذه الناحية أقدر من الرجال على تحديد هذه النسب ، لأن الفرصة قد سنحت لهن لمشاهدة الكثير من السيقان والأذرع والأعناق وهى عارية (قيل هذا الكلام سنة ١٧٥٢) ، ومن ثم فهن قادرات على تنوير جهابذة العلماء والفنانين فى هذه الأمور .

من هذا يتضح أن هوجارث يرى أن التجربة وحدها هى التى تحدد قواعد الجمال ، ولا يصح القول بوجود أية قواعد رياضية تحدد الجمال . فالأصح هو إرتباط هذه النسب ، بحيوية الجسم ورشاقته وبراعة أجزائه فى الحركة . ويثبت هوجارث هذه الفكرة بالرجوع إلى تمثال أنطونيوس (شكل رقم ٣) . ومجرد نقل أبعاد هذا التمثال لن يساعد على إبداع تمثال مشابه فى جماله . ولو أردنا ذلك ، يكفى أن نراعى عند تحديد أبعاد الأجزاء المختلفة مدى تحقيقها لغايات مرونة الحركة ورشاقتها، وتعبيرها عن القوة . وهذه أمور لن تعرف إلا إعتماداً على التجربة .

ويتناول هوجارث فى كلامه عن التناسب مسألة أخرى وهى الصلة بين الشخصية والشكل الفنى . ويضرب أمثلة مختلفة لإثبات هذه الصلة . فالسقا مثلا، نستطيع إستنتاج حرفته من شكل قدميه وقصرهما ، ومن قوة عضلات الأجزاء التى يستعملها من جسمه . ومثل آخر هو تمثال أبولون (بلفدير) الموجود فى روما ، والذى كثيراً ما يقارن بينه وبين تمثال أنطونيوس فتمثال أنطونيوس يدفعنا إلى الإعجاب به فحسب ، أما أبولون فيذهلنا بجلال مظهره وكأنه يعبر عن شئ أعظم من الإنسان . وأرجع البعض هذه الظاهرة إلى أسباب رياضية ، فنسبوا ذلك إلى زيادة طول الساقين والفخذين بالنسبة للأجزاء العليا . ولكن هوجارث يرفض هذه الفكرة ، لأنها قد تدل على استناد عظمة التمثال على تشويه بعض أجزاء الجسم . والأرجح هو أن الفنان قد حقق غايته إعتماداً على فكرة شائعة ، وهى تضخيم التمثال بحيث يبدو أكبر من الحجم الطبيعى . ولكن التضخيم لم يكن عشوائياً . فقد إختار المثال أجزاء معينة قام بتكبيرها ، بعد أن أدرك تناسبها مع المعنى الذى يرغب التعبير عنه . ولو أنه قصد إبراز رشاقة الحركة ، لوجب عليه الإفصاح عن ذلك بوساطة الأجزاء التى تناسب الرشاقة . ولو أنه أراد تعريفنا معنى القوة ، لتحتم إختياره أجزاء من الجسم ، نلمح فيها مظاهر القوة . وبراعة المثال تتكشف فى براعته فى الإنتقاء . فأحياناً تؤدى زيادة ضخامة الرأس إلى المسخ ، كما تؤدى زيادة حجم اليدين أو القدمين إلى زيادة قبح التمثال . ويلاحظ فى تمثال أبولون (شكل رقم ١٨) ، شيئاً آخر ، وهو براعة المثال فى التعبير عن الجلال والسمو عندما أضاف إليه العباءة فزادته حيوية ووقاراً .

النور والظل

الصورة التى يرسمها المصور قد لا تختلف فى خصائصها إختلافاً كبيراً عن الصور التى تنطبع على المرآة المسطحة . والمصور إذا أحسن ترتيب الأجزاء المضيئة والأجزاء المعتمة يستطيع تقديم شئ قد لا يختلف كثيراً فى مظهره عن هذه الصورة المنعكسة فى المرآة . والأضواء والظلال وحدها هى التى تعرفنا أبعاد الأشياء وأشكالها .

وثمة تشابه بين الظل ، والصوت والنغم . وكما يوحى إلينا إرتفاع أى صوت أو إنخفاضه بابتعاد مصدر الصوت عن الأذن أو إقترابه منها . كذلك يستطاع إعتماداً على كثافة الظلال وإتجاهها فى التدرج تصور بعد الأشياء أو قربها . والتدرج فى الظل من مظاهر الجمال ، وترتاح له العين ، كما تطرب الأذن لتدرج النغمة فى الارتفاع أو الخفوت .

وكثيراً ما ننخدع عند تقدير أبعاد الأشياء فى الحقيقة بسبب سوء تدرج الظل . وهو ما يؤدى كذلك إلى إساءة إدراك المكان ، وإلى تصور الأشياء المستديرة مسطحة والعكس بالعكس . فالدائرة مثلا قد تتحول عند تنويع الظلال إلى شكل مسطح أو كروى أو مقعر .

وطريقة تدرج الظلال وثيقة الصلة بمتعة العين عند مشاهدتها للأشياء . فالأشكال التى تتدرج فيها الظلال فى إتجاه واحد أى تزداد تصاعداً فى كثافتها — وإذا عبرنا عن ذلك بالأرقام كان التصاعد على الوجه الآتى

(١ – ٢ – ٣ – ٤ – ٥) – هى أقل الأشكال حظاً من الجمال ، وتتشابه مع الخطوط المستقيمة التى أشرنا إليها .

والنوع الثانى من الأشكال ، التدرج فيه يتجه فى إتجاهين متضادين ، (ونستطيع أن نتمثله كشئ يتضاءل فى الكثافة ، ثم يزداد كثافة على الوجه الآتى : ٥ – ٤ – ٣ – ٢ – ١ – ٢ – ٣ – ٤ – ٥) . وهذا النوع أفضل من النوع السابق ، ويناظر الخطوط المنحنية .

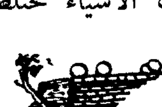
والنوع الثالث يقابل الخط المتموج (وصورته بالأرقام هى ٥ – ٤ – ٣ – ٢ – ١ – ٢ – ٣ – ٤ – ٥ – ٤ – ٣ – ٢ – ١) .

أما الظلال الإنسيابية فلا يمكن تصويرها فى صورة أرقام كما فعلنا فى الخطوط السابقة .

وكما تفيدنا الظلال فى تحديد أبعاد الأشياء ، تفيدنا كذلك فائدة طائلة فى تصوير المكان . والرسام يستطيع أن يوهم المشاهدين أن هذه الظلال شئ حقيقى لا ريب فيه . وربما إعتقد أولئك الذين لا يعرفون فى علم البصريات ذلك .

وتعتمد هذه الظلال على أسس ثلاثة هى التضاد والاتساع والبساطة .

والاختلاف فى الظل واللون وحده يكفى لبيان بعد الأشياء عن العين ولولا ذلك لبدت الأشياء مختلطة بعضها ببعض ولبدت الأشياء فى غير صورتها الحقيقية . ولتوضيح ذلك ننظر إلى (الشكل ٢١) .


(شكل ٢١)

فلو وضعنا كرتين متساويتين ، أحدهما بيضاء والأخرى سوداء على حائطين منفصلين يبعد كل منهما عن الآخر ٢٠ قدماً ، فاننا سنتوهم وضع الكرتين على حائط واحـــد ، لو كان أعلى الحائطين فى مستوى واحد من العين . ولكن إذا أخفت إحدى الكرات جزءاً من الأخرى ، فاننا سندرك أنهما موضوعان على حائطين مختلفين ولذا يبدو برج كنيسة بلومسبيرى وكأنه جزء من بيت مونتاجو ، برغم إبتعاده عنه مئات من الياردات .

ويذكر هوجارث بعض نصائح عملية لوسائل إظهار قرب الأشياء أو بعدها .


(شكل ٢٢)

فالأشياء التى يراد إظهار قربها ، ينبغى أن تكون إختلافاتها عن الأشياء المحيطة بها كبيرة وقوية (شكل رقم ٢٢) ، أما الأشياء التى يراد جعلها بعيدة ، فينبغى أن تكون حدودها باهتة (كما هو موضح فى الأشكال ٢٣ – ٢٤ – ٢٥) . هذه الظلال الرقيقة الهادئة التى تفصح عن البعد من أهم مظاهر الجمال التى تضفيها الطبيعة على الأشياء . فهى توحى بشكل الفضاء ، ويمكننا أن نلمحها – فى وفرة – فى الأوقات التى يبدأ فيها ظهور الضباب .


(شكل ٢٤)


(شكل ٢٣)


(شكل ٢٥)

وإتساع الظلال من العوامل التى تساعد على زيادة تأكيد حدود الأشياء ، ووضوحها (شكل رقم ٢٦) ، ولذلك نستطيع أن نرى هذه الحدود فى سهولة ويسر أكثر مما نراها عندما تضيق مساحات هذه الظلال (كما هو الحال ، شـــكل رقم ٢٧) ، وهو ما نستطيع تبينه عند تأمل قلعة وندسور عند شروق الشمس أو غروبها . والعين تشعر بارتياح عندما ترى الظلال المتسعة ، وعلى العكس من ذلك ، عندما تبدو الظلال وكأنها مجرد بقع صغيرة مبعثرة ، تشعر العين باجهاد لإدراكها ، وخاصة عند محاولة التحقق من كل تفاصيل


(شكل ٢٦)


(شكل ٢٧)

الصورة . وهو أمر يماثل صعوبة الاستماع عندما يتحدث أكثر من شخص فى نفس الوقت .

ويوضح هوجارث ما يعنيه ببساطة الظلال بالقول بأن الرسامين قد إعتادوا تقسيم لوحاتهم إلى ثلاثة أقسام أو خمسة . هى الـ Foreground (القطاع القريب الأمامى) والقطاع الأوسـط Middle ground والقطاع البعيـد (الخلفى) Distance ground هذا التباين البسيط بين هذه القطاعات الثلاثة يساعد على تحقيق تنوع ترتاح له العين . ويشبهه هوجارث تشبيهاً موفقاً بأصوات الباص والتنور والأصوات الحادة (treble) ، التى تساعد على إدراك تنوع فى المقطوعة الموسيقية .



(شكل ٢٨)

ولو تجاهلنا هذه الأسس أو عكسناها سيبدو الضوء والظل شيئاً منفراً أو غير مستحب (انظر شكل رقم ٢٨) .

صورة الوجه

يلاحظ هوجارث فى بداية هذا الفصل ، أنه لا وجود لأى وجهين متماثلين على ظهر البسيطة ، وإن كانت الاختلافات بين وجه وآخر فى حاجة إلى مزيد من الدقة لإكتشافها . ويطبق هوجارث نظريته فى الخطوط على جمال الوجه . ويختار أحد الأشكال المعروفة فى الصور القديمة ، والتى أعجب بها أكثر الفنانين مثل رافايل وغيره من المثالين والمصورين (شكل رقم ٢٩) كما يختار أيضاً شكلا لرأس رجل عجوز (شكل رقم ٣٠) . هذان الشكلان يشهدان بأثر الخطوط



(شكل ٢٩)



(شكل ٣٠)

الإنسيابية فى إبراز جمال الوجه ، كما أنهما يثبتان ضرورة توفر أسس الجمال الأولى فى أى شكل يوصف بالجمال .

ولتأكيد نظريته عن الصلة بين الخطوط الإنسيابية وجمال الوجه ، يلجأ هوجارث إلى الربط بين الخطوط المستقيمة والقبح ، ويعرض لنا أشكالا مختلفة من الوجوه (أشكال رقم ٣١ – ٣٢ – ٣٣ – ٣٤ – ٣٥) . وكل







(شكل ٣١) (شكل ٣٢) (شكل ٣٣) (شكل ٣٤) (شكل ٣٥)

هذه الأشكال تؤيد نظريته التى تهدف إلى إثبات أنه كلما إزدادت الخطوط المستخدمة فى رسم الوجه إستقامة إزداد الوجه قبحاً ، بحيث يبدو أحد هذه الأشكال (شكل رقم ٣٥) وكأن طفلا قد رسمه ، وربما إقترب من الأشكال الهزلية (شكل رقم ٣٦) وأثار السخرية .



(شكل ٣٦)

والوجه هـو مرآة الروح والنفس . ومهما إدعينا وجود أخطاء فى علم الفراسة ، فاننا كثيراً ما نكتفى بدراسة تعابير الوجه فى فهم الشخصية (شكل رقم ٣٧) . وأوجه الأطفال لا تصلح للدراسة . فهى تعبر عن معان قليلة للغاية . وكلما إزدادت حركات الوجه ، تيسرت دراسة الشخصية الإنسانية . وحتى فى حالة المنافقين والبارعين فى الرياء الذين يستطيعون التحكم فى عضلات وجههم كثيراً ما تنكشف شخصيتهم الحقيقية من مجرد إبتسامة .



(شكل ٣٧)

ونحن إذا تأملنا صور القدامى ، سنلاحظ ما يشبه الإجماع على الربط بين الخطوط وطابع الشخصية . وإذا أردنا الإنتقاص من أية شخصية لن نصادف شكلا يعبر عن هذا المعنى أفضل من شكل سيلينوس (شكل رقم ٣٨) . وفيه تكثر الخطوط المنبعجة فى كل ملامح الوجه . هذا يبين الصلة بين هذا الخط وإبراز القبح .



(شكل ٣٨)

وفى الأطفال ، ثمة صلة ملحوظة بين حركات العضلات وأفعال بسيطة مثل فتح الفم أو التجهم . وعند رسم هذه الحركات يكتفى الرسام ببعض خطوط منحنية ، لا تختلف عن الخطوط التى يرسمها لاظهار حركات البلهاء .

وإبراز الجمال فى الابتسامة يعتمد على خطوط رقيقة متموجة كما يدل (الشكل رقم ٣٩) بعكس القهقهة فانها تبدو قبيحة ، وتعتمد فى رسمها على خطوط أكثر إستدارة (شكل رقم ٤٠) .


(شكل ٣٩)


(شكل ٤٠)

ثم يتحدث هوجارث عن تطور الخطوط بتقدم السن ، ففى البداية ، الوجه يتميز ببساطته ، وبتقدم السن ، يزداد ظهور التنوع فيه (قارن بين الشكلين ٤١ — ٤٢) .


(شكل ٤١)


(شكل ٤٢)

ومن الميسور تحديد سن أى شخص بملاحظة خطوط وجهه وإتساع حدقة العين (أشكال رقم ٤٣ — ٤٤ — ٤٥) . فاذا قارنا


(شكل ٤٣)


(شكل ٤٤)


(شكل ٤٥)

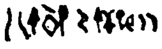
بين حدقات العين فى هذه الأشكال الثلاثة سنلاحظ أن أكبرها خاصة برجل مسن ، وأصغرها لشاب عمره ٢٠ سنة . ويلاحظ كذلك أنه لا إختلاف بين الذكور والإناث من حيث خطوط وجههم فى طفولتهم . ثم يظهر هذا الاختلاف بمرور الزمن ، وبوسعنا إكتشافه من مجرد التمعن فى نسبة حجم حدقة العين إلى حجم الوجه . على أن هذه العلامة تصلح للتفرقة حتى سن العشرين فحسب ثم تتعقد الأمور بعد ذلك بتأثير ما يطرأ من إختلاف على شكل خطوط الوجه (انظر شكل ٤٦ وشكل ٤٧) .


(شكل ٤٦)


(شكل ٤٧)

حركات الإنسان وأفعاله

بوساطة خطوط قليلة ، يستطاع التعبير عن الحركة وعن أفعال الإنسان وتعابيره المختلفة. ويذكر أنه لو أراد التعبير عن إحدى الرقصات القروية لما إحتاج إلى أكثر من الخطوط المبينة فى (شكل ٤٨) وواضح أنه يسخر فيها من منظر الراقصين : وكل ما فعله هوجارث فى هذه الصورة هو تغيير شكل الخطوط عند الرسم من الشكل الإنسيابى إلى الشكل المستقيم ، ويمكن بوساطة قوس مستدير وخطين مستقيمين الإيحاء بشكل الرجل البدين . وإعتماداً على نفس هذه الخطوط المنحنية رسم هوجارث الجزء العلوى لإمرأة بدينة . أما الخطوط المتموجة فتفيد التعبير عن الرشاقة والرقة .


(شكل ٤٨)

ومهما أتقنا تصوير الحركات ، فانها تبدو دائماً فى صورة حركة جامدة تثير الضحك . فان تحويل الشخصيات الراقصة من حالة الحركة إلى حالة الثبات يخلق منها صوراً مثيرة للسخرية فى أغلب الأحيان .

ولا يصح القول بأن تنوع الأشكال يعتمد على توزيع النور والظل واللون فحسب ، فبوسعنا الحصول على هذا التنوع أيضاً من شكل الحركات المختلفة . والناس عادة ينشدون الرشاقة ، ولذا يتعلمون السير والرقص والمبارزة وغيرها من الحركات التى تساعد على القضاء على تصلب عضلاتهم وأطرافهم . ويؤكد هوجارث وجود أسس لهذه الحركات ، وإن كان الناس يعتمدون عادة على الفطرة فى محاكاة النماذج التى يرونها أقرب

إلى الرقة والوقار ، ويبتعدون عن أية نماذج يظنونها مثيرة للسخرية .

ويحاول هوجارث تحديد خطوط رشاقة الحركات التى تحدث عنها فيقول أن الأجسام فى حركتها ترسم خطوطا يستطاع تحديدها مثل الدخان المتصاعد من النار ، أو الدوائر التى نراها فى الماء عند إلقاء الحجارة . . . الخ .

والخطوط المختلفة تناظر أشكال حركات الجسم المختلفة . ومن يرى حصان الحرب العربى وهو منطلق بغير لجام ، يستطيع أن يتصور شكل الخط المتموج الذى يتمايل يمنة ويسرة ، ولا يسير فى خط مستقيم على الإطلاق . وهذا الإنطلاق من أفضل الأمثلة تعبيراً عن الجمال والرشاقة . ويستخلص هوجارث من ذلك أن رشاقة الحركات تعتمد على نفس الأسس التى تعتمد عليها رشاقة الخطوط والأشكال .

وأكثر حركاتنا تخضع للعادة بسبب تكرارها . وتشابه خطوط الناس فى الكتابة إنما يرجع إلى طريقتهم فى الإمساك بالقلم ، وتحريكه على الورق . وأغلب الحركات العادية التى تعتمد عليها حياة الناس تبدو عند تصويرها فى شكل خطوط مستقيمة أو دائرية ، والحركة الإنسيابية الرشيقة نادرة . ولهذا تحتاج إلى تدريب طويل . ويعرفنا هوجارث صورة هذه الحركات الإنسيابية بوساطة أشكال مختلفة (شكل ٤٩) و (شكل ٥٠) . فاذا إتبعت حركات أجسامنا (أذرعنا وسياقنا) هذين الشكلين ، إتصفت الحركة بالجمال .


(شكل٤٩)

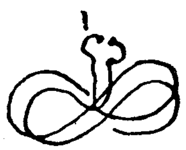

(شكل٥٠)

ويتكلم بعد ذلك عن حركة الرأس ، فيلاحظ أن أى إسراف فى تهذيب الأطفال قد يؤدى إلى خلق عادات سيئة فى حركة شكل الرأس كزيادة الإنحناء إلى أسفل بحيث تلمس الرأس الصدر ، وكأن الطفل يشعر بذنب أو خطيئة . أو قد تنثنى الرأس إلى الوراء فى حركة غير طبيعية فتسبب للطفل آلاماً شديدة عند تحريكها . ويلجأ أباء كثيرون إلى الياقات المنشاة ، أو ربما إلى الأطواق الحديدية لإصلاح بعض هذه العيوب . والضفائر التى تثبت فى مؤخر الرأس (شكل ٥١) قد تكون أفضل علاج لذلك .


(شكل٥١)

ومن الواجب ملاحظة تنافر الخطوط المستقيمة مع رشاقة حركة الرأس كذلك ، لأن الرأس المتصلب بعيد عن الرشاقة . أما الرأس الذى يميل ميلا خفيفاً إلى اليمين أو اليسار ، فأكثر إتصافاً بالرشاقة . ومراعاة الحركة الإنسيابية عند تحريك الرأس يمنة ويسرة أمر ضرورى هنا كذلك . وهذه الحركة هى التى نعجب بها عند ملاحظة العظماء كما أننا نسخر من الحركة المستقيمة المضادة لها ، التى يلجأ إليها المهرجون لإضحاكنا .

وأكثر الرقصات تعبيراً عن الخطوط الإنسيابية هى (المنويت) — وهى رقصة مشابهة للفالس كانت شائعة قبل القرن الثامن عشر — وتتألف من جملة خطوط إنسيابية ولو رسمنا شكل هذه الخطوط على الأرض لبدت مماثلة (للشكل رقم ٥٢) . ولا بد أن يشترك الجسم بأكمله فى هـــذه الحركة الإنسيابية ، لأنها لا تقتصر على حركة الأقدام وحدها ، فلا بد أن تظهر فى لفتات الرأس ، وإنثناءات الجسم ، وفى رقة الإيماءات . وكلما إبتعدت الرقصات عن هذه الخطوط الإنسيابية ، قل نصيبها من الرشاقة . ونحن إذا حولنا خطوط رقصة المنويت مثلا إلى خطوط مستقيمة ، ستبدو مثيرة للضحك والسخرية مثل بعض الرقصات الإيطالية القروية .


(شكل ٥٢)

* * *

إنتهينا من عرض كتاب تحليل الجمال لهوجارث ، وتخطئ بعض المراجع ، عندما تعتقد أن أثر هذا الكتاب كان مقصوراً على بريطانيا وحدها . وهى فكرة قد تعزى إلى الإستهانة بمكانة إنجلترا فى الفنون التشكيلية . ونحن لا ننوى هنا الدفاع عن حالة الفن فى إنجلترا ، أو عن هوجارث وأثره فى الفن العالمى ، كما فعل فردريك أنتال فى بحثه المستفيض بعنوان Hogarth and his Place in European Art . ولكننا نكتفى بالقول بأن هوجارث يكاد يعد أول مصور إنجليزى ، تسترعى أعماله الفنية الإنتباه خارج بريطانيا ، وقوبل كتاب تحليل الجمال بعد ترجمته إلى اللغة الألمانية واللغة الفرنسية بترحيب شديد عند الألمان والفرنسيين ، فقد رحب به لسنج فى مجلة Vossische Zeitung (١٧٥٤) ، وذكر أنه قد ألقى ضوءاً جديداً على الفن ، وقضى على الخرافة القائلة أن الذوق مسألة لا يصح مناقشتها . وفى فرنسا ، تعرض الكتاب لهجوم ديدرو فى مقالات نشرها (١٧٦٥) وإن كان ديدرو قد استفاد من حجج هوجارث فى تأييد نظرته إلى الجمال ، دون أن ينسب هذه الأفكار إلى هوجارث . وأشاد جوته فى أكثر من مناسبة بفكرة الخطوط الإنسيابية .

واليوم ، تغيرت الأفكار الإستاطيقية ، وأصبحت بعيدة الإختلاف عن مذهب هوجارث . فلم يعد هناك من يعنى اليوم بوضع قاعدة للجمال أو الشكل الجميل أو الخط الجميل . ولكن هذا لا يعنى عدم الإلتفات إلى نظرية هوجارث . فكل النظريات (مثل نظرية دافنشى فى باراجونى — أو المقارنة بين الفنون — أو نظرية البرتى فى كتابه عن التصوير أو النظريات المتزمتة التى فرضها ليبرون Le Brun على التصوير الكلاسيكى بحكم رئاسته للأكاديمية الفرنسية) ضرورية لفهم الأعمال الفنية التى ظهرت قبل القرن التاسع عشر ، والتى لا يعترف البعض إلا بها فى عالم الفنـــون التشكيلية .

ومن الناحية الفلسفية، لا يصح الإستخفاف بتاتاً بما قام به هوجارث فى تحليل الجمال، وفى إعتماد نظريته على ملحوظة عابرة ذكرها ميكل انجلو فى معرض مقارنته بين الخطوط المختلفة . فكثير من النظريات قد شابهت نظريته فى إعتمادها على فكرة جزئية . ولعله قد تميز بجرأة ملحوظة عندما إنتقد إعتماد الجمال على الخطوط المستقيمة أو المنحنية ، وحدث هذا فى القرن الثامن عشر ، الذى لم يستطع البرء من شدة تعلقه بالرياضة وبتطبيقها فى سائر المجالات دون تمييز . ونظرية هوجارث تعد إعتراضاً — ربما بغير قصد — على فكرة راسخة ترجع إلى عهد فيثاغورس وإفلاطون اللذين طالما أشادا بجمال الخطوط المستقيمة والدوائر .

وربما أمكن القول أن هوجارث قد أسرف عندما إنتقل من فكرة الجمال فى الخطوط والزخارف إلى الكلام عن الجمال الإنسانى — كما رأى بوزانكيت — لأن الجمال فى هذه الحالة الأخيرة شئ بعيد الإختلاف من حيث النوع أو الدرجة على حد سواء . وكم كان فى حاجة إلى عقل مشابه لعقل إفلاطون وقدرته الجبارة على إنشاء الأنساق الفلسفية، لإقناعنا بهذه الوثبة الكبيرة الجريئة .

مختـــــارات

فى التناسب

أول مسألة جديرة بالبحث هى لياقة الأجزاء للمهام المطلوبة منها ، والتى صنعت من أجلها ، سواء فى الفن أو الطبيعة . فان هذه الناحية لها أعظم أثر فى تحقيق جمال أى شئ فى كليته ، وهذا أمر واضح للغاية بحيث يمكن القول أن حاسة الرؤية ، التى ينفذ عن طريقها كل إحساس بالجمال ، تتأثر تأثراً بالغاً بها ، يؤثر على أحكامها . فعندما يهتدى العقل إلى هذا التناسب، ويقرر وجود شئ له قيمة جمالية إعتماداً عليه (برغم افتقار هذا

الشئ إلى الجمال وفقاً لسائر الإعتبارات الأخرى) تنسى العين كل الأشياء التى تعتبرها جميلة، وتشعر بالسرور، خصوصاً بعد تعرفها إلى الشئ المشار إليه فترة طويلة .

ومن ناحية ثانية ، من المعروف أن أية أشكال تتميز بتألقها كثيراً ما تنفر منها العين فى حالة عدم تناسبها . فالأعمدة الملتوية مثلا ، لا جدال فى قيمتها الزخرفية ، ولكنها تشعرنا بفكرة الضعف ، ولذا فانها تدعو دواماً إلى النفور عند إستخدامها فى غير موضعها كدعامات لأشياءضخمة — أو تبدو ضخمة .

وأحجام الأشياء ، وأبعادها ، تخضع لفكرة التناسب واللياقة . وهذا المبدأ هو الذى يقرر حجم المقاعد وكذلك المناضد وكل أنواع الأدوات والأثاث . كما أنه يقرر أبعاد الأعمدة والعقود ، وغيرها . إذ ترتكن إليه الأشياء ذات الأوزان الكبيرة . وتخضع لهذا المبدأ أيضاً تصميم الأثاث ، وأحجام النوافذ والأبواب . وهكذا نلاحظ أنه إذا إتصف أى بناء بضخامته ، يلزم أن تتناسب مع ذلك درجات السلم و (جلسات) النوافذ . وفى حالة عدم مراعاة ذلك ، ما يترتب هو إفتقار البناء إلى الجمال

* * *

التعقيد

العقل الفعال يحثنا دواماً على إستخدامه . فان متابعة الأشياء ، ومطاردتها هى الشغل الشاغل لنا طوال حياتنا . ونحن إذا نظرنا إلى هذه الظاهرة من أية زاوية أخرى ، سنرى أن هذه المتابعة والمطاردة هى التى تبعث السرور إلى قلوبنا . فكل عقبة تعترضنا ، أو تعوق ما نسعى إليه ، تعد حافزاً لتوثب العقل ، وتزيد سرورنا ، وتحول أى شئ كان سيبدو متعباً مجهداً إلى شئ يرفه عن أنفسنا ويسرى عنها .

وهل كنا سنصادف « متعة » فى الصيد والقنص وصيد السمك وغير ذلك من وسائل اللهو المحببة لأنفسنا ، لولا ما فيها من صدمات وعقبات ، ولولا ما يعترضنا من خيبة أمل فيما نسعى إليه ؟ وإلى أى حد يبدو الرجل الرياضى حزيناً عندما لا يحاوره الأرنب ، ويراوغه ؟ . . وإلى أى حد يبدو منشرحاً عندما تحبط محاولاته بسبب مكر الأرنب العجوز ، وسبقه كلاب المطاردة !

إن حب المطاردة فى ذاته ، مغروس فى طبيعتنا ، والضرورة هى التى تدعو إليه بغير شك ، وهو يعود علينا بالنفع . والحيوانات لديها غريزة تدفعها إلى ذلك، كما هو واضح جلى . فكلب الصيد يبذل قصارى جهده للحاق بأى فريسة ، وإن كان لا يشعر نحوها بغير الكراهية . وربما غامرت القطط باضاعة فرائسها ، حتى تستطيع مطاردتها مرة أخرى . وأعظم متعة للعقل، هى حل أعوص المشكلات والألغاز والرموز ، التى ربما بدت تافهة فى ذاتها . ومن المتع كذلك متابعة عقد الرواية أو القصة التى تزداد غموضاً . . . بتقدم الرواية .

والعين تصادف نفس هذه المتعة عندما تشاهد الجدران المتعرجة والأنهار المنسابة فى أشكال ثعبانية ، وغير ذلك من الأشكال (التى تتألف أساساً — كما سنرى — من خطوط متموجة أو ثعبانية) .

لهذا السبب سأعرف التعقيد بأنه خاصة فى الخطوط التى يتألف منها أى شكل ، تدفع العين إلى المطاردة . وبسبب اللذة التى تتحقق من جراء ذلك ، يوصف الشئ بأنه جميل . . .

* * *

الضخامة

الأشكال ذات الأحجام الكبيرة ، حتى إذا بدت ممسوخة الشكل ، تسترعى إنتباهنا ، وتدفعنا إلى الإعجاب بها ، بسبب ضخامتها .

والصخور الضخمة التى لا نستطيع تحديد شكلها وصورتها ، تثير فينا فزعاً مقروناً باللذة . والمحيطات الشاسعة تدفعنا إلى الشعور بروعتها بفضل إتساعها .

وعندما تتدفق أشكال الجمال على العين ، وتظهر لها كميات كبيرة منها يزداد شعور النفس بالسرور ، ويتحول الفزع إلى إحساس بالهيبة .

فكم يبدو من سمو وجلال فى أيكات الأشجار النامية ، والكنائس والقصور الشامخة ؟ ألا تبدو أشجار البلوط الممتدة الفروع والوارفة الظلال ذات مظهر وقور ؟

وقلعة وندسور من الأمثلة الرائعة ، التى تشهد بقيمة الضخامة وأثرها . فان ضخامة أجزائها المتميزة ، تشعرنا بروعتها عندما نراها عن بعد ، وكذلك عندما نراها عن قرب . إن ضخامتها بالاشتراك مع بساطتها ، هى التى جعلتها من أبدع الأشياء الموجودة فى إنجلترا ، وإن إفتقرت إلى طراز معروف فى فن العمارة :

وواجهة قصر اللوفر القديم تبدو رائعة كذلك بفضل ضخامتها . وقد يعتقد أن هذا القصر هو أفضل بناء فى فرنسا ، وإن كان هناك أشياء مساوية له هو فى قيمته بل وربما كان هناك ما هو أسمى منه ، فى كل النواحى ما عدا ناحية واحدة هى الضخامة :

ومنذا الذى لا يشعر بسرور عندما يتخيل ذلك البناء الشاهق الذى كان يزين فى يوم من الأيام صعيد مصر ، وعلى الأخص عندما يتخيله ، وقد أحاطت به من كل جانب التماثيل الرائعة التى تزينه .